

Fiche technique	1
Cinéastes Le temps qu'il faut	2
Contexte La Papouasie-Nouvelle-Guinée	3
Genèse Suivre le réel à la trace	4
Découpage narratif	6
Récit La croisée des chemins	7
Genre Le cinéma ethnographique à l'épreuve du contemporain	8
Mise en scène Trouver sa place au cœur du conflit Deux visages de la violence	10
Séquence Un blasphème	14
Parallèles D'autres regards sur les Papous Témoigner des mutations du monde	16
Document La fabrique du cinéma direct	18
Filiations Entre drame et tragédie	20

● **Rédactrice du dossier**

Olivia Cooper-Hadjian est critique pour les *Cahiers du cinéma* et membre du comité de rédaction de la revue. Elle est également programmatrice pour le festival Cinéma du réel et pour la plateforme Tènk, tous deux dédiés au film documentaire.

● **Rédacteurs en chef**

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.



Fiche technique

● Générique

BLACK HARVEST

Australie, France, Royaume-Uni, Papouasie-Nouvelle-Guinée | 1992 | 1h30

Scénario et réalisation

Robin Anderson,
Bob Connolly

Image

Bob Connolly

Son

Robin Anderson

Montage

Robin Anderson,
Bob Connolly,
Ray Thomas

Production

Arundel Productions,
Australian Broadcasting
Corporation (ABC), La Sept,
Channel Four Films, The Institute
of Papua New Guinea Studies

Distribution

Documentaire sur grand écran

Format

1.33:1, couleur

Sortie

20 janvier 1993

● Synopsis

La tribu des Ganigas vit de façon quasiment autosuffisante sur les hautes terres de l'île de Nouvelle-Guinée, près de Mount Hagen. Joe Leahy, homme métis né d'un chercheur d'or australien et d'une femme papoue, vit auprès d'elle. Enrichi par une première plantation de café, baptisée Kilima et établie sur des terres achetées aux Ganigas, Joe s'est associé avec ces derniers pour en fonder une seconde, Kaugum. Il bénéficie du soutien de Popina Mai, un Ganiga désireux de faire accéder son peuple à la prospérité. Cinq ans plus tard, la plantation arrive à maturation, mais le cours du café s'effondre et Joe appelle les Ganigas à travailler pour un salaire modique afin que l'entreprise reste viable. En parallèle, une guerre tribale éclate, si bien que la récolte du café s'interrompt. Avec le soutien de Popina, Joe tente de convaincre les Ganigas de cesser la guerre et de reprendre le travail en érigeant un monument d'inspiration funéraire en hommage au café perdu. Les Ganigas n'apprécient pas ce blasphème. Le conflit se poursuit et fait de nombreux morts et blessés. Lorsque Joe interdit à Popina d'utiliser ses toilettes, il révèle qu'il ne le considère pas comme son égal. Popina est piqué au vif et cesse de soutenir Joe. Isolé, dépité, Joe entreprend des démarches pour émigrer en Australie avec sa famille, qui vit déjà en ville, soutenu par son oncle paternel. Pendant son absence, la guerre se poursuit et la plantation est saccagée. Blessé par une flèche, Popina survit mais sombre dans la dépression. En raison des difficultés de la plantation, les projets d'émigration de Joe échouent.

Cinéastes

Le temps qu'il faut

● Rencontre à la télévision

Née en 1950, Robin Anderson a étudié l'économie à Perth (Australie-Occidentale), puis la sociologie à l'université de Columbia, à New York. C'est à cette période qu'elle suit des cours de cinéma et développe l'envie de réaliser des films. De retour en Australie, elle travaille comme assistante chargée de recherches pour la chaîne de télévision nationale, ABC.

Né en 1945, Bob Connolly a étudié à Sydney (Nouvelle-Galles du Sud) et s'est formé au journalisme chez ABC, où il a été correspondant étranger, reporter d'actualités, puis réalisateur de documentaires. Il a déjà une trentaine de films à son actif lorsqu'il rencontre Robin Anderson lors de sa mission pour la chaîne en 1977. Elle deviendra son épouse et le persuadera de quitter son poste à la télévision pour embrasser avec elle la carrière de documentariste indépendant. Le couple crée Arundel Productions et réalise en 1980 le court métrage *Franklin River Journey*, sur une rivière menacée par le développement hydroélectrique.

● La «trilogie papoue»

En 1979, un ami et ancien collègue de chez ABC, Tim Bowden, raconte à Robin Anderson et Bob Connolly ses recherches sur l'histoire orale de la période durant laquelle la Papouasie-Nouvelle-Guinée était sous administration australienne. Il est en train de réaliser des entretiens avec des centaines de compatriotes ayant travaillé sur les îles avant leur indépendance en 1975. Le couple se passionne pour ces entretiens, qui évoquent notamment les premiers contacts des habitants papous des hautes terres de Nouvelle-Guinée avec des chercheurs d'or australiens tels que Michael Leahy, qui arriva dans la région de Mount Hagen dans les années 1930.

Tandis que Bob Connolly effectue des missions en tant que réalisateur indépendant, Robin Anderson entame des recherches sur l'île. Des rumeurs disent que Michael Leahy avait emporté une caméra avec lui dans les hautes terres. Lorsqu'elle rencontre son fils Richard et lui pose la question, celui-ci sort en effet de son grenier des bobines 16 mm tournées par son père. Il les confie à Robin qui les fait restaurer en Australie. Poursuivant ses recherches sur place, celle-ci rencontre aussi le survivant de l'expédition de 1933, Daniel Leahy (le frère de Michael), ainsi que des membres de tribus ayant vécu l'arrivée des Blancs à l'époque. L'histoire de ce premier contact, exceptionnellement tardif à l'échelle de l'Histoire, pouvait donc être racontée des deux points de vue, celui des colons et celui des autochtones. Ce sera l'objet du premier film de Robin Anderson et Bob Connolly, *First Contact* (1982), essai mêlant images d'archives et entretiens tournés en Papouasie-Nouvelle-Guinée avec une petite équipe, sur une durée de quelques semaines.

First Contact connaît une large diffusion et remporte plusieurs prix, si bien que les deux réalisateurs se voient proposer d'écrire un livre sur le même sujet. Ils y consacrent une année et sortent de cette période de recherches désireux

Robin Anderson sur le tournage © R. Anderson & B. Connolly



Bob Connolly (à g.) et Joseph Madang sur le tournage © R. Anderson & B. Connolly



de retourner faire un film dans la région de Mount Hagen, cette fois de façon indépendante, sans équipe de tournage. Le projet financé, ils passent dix-huit mois sur place et réalisent *Joe Leahy's Neighbours* (1989). Grâce à son succès, ils obtiennent des financements pour un nouveau tournage long dans la région, dont sera issu *Black Harvest* [Genèse]. Ce dernier film rencontrera un succès d'estime encore plus important que les deux précédents volets de la «trilogie papoue» et sera considéré comme l'un des documentaires les plus importants de l'histoire du cinéma.

● De retour en Australie

S'étant réinstallés en Australie, Robin Anderson et Bob Connolly y réalisent *Rats in the Ranks* (1996), nouveau film d'observation consacré à l'équipe du maire de la municipalité de Leichhardt, dans la banlieue de Sydney, en période électorale. Ils tournent ensuite au sein du département de Musique de l'université de Sydney *Facing the Music* (2001), qui montre à travers l'enseignement le poids de l'idéologie du profit. Peu après la présentation du film au Festival de Sydney, Robin Anderson meurt d'un cancer fulgurant, en 2002. Bob se consacre alors à l'éducation de leurs filles et décide de reprendre un projet de livre sur leurs tournages en Papouasie-Nouvelle-Guinée, entamé en 1990. Puisant dans le journal de tournage que Robin Anderson tenait lors de la fabrication du troisième volet de la trilogie, il publie *Making Black Harvest* en 2005 [Document]. En 2011, il revient à la réalisation avec *Mrs. Carey's Concert* (2011), coréalisé avec Sophie Raymond. Le film retrace le combat épique d'élèves d'une école pour filles de Sydney préparant un concert de musique classique qui sera donné à l'opéra de Sydney.

Contexte

La Papouasie-Nouvelle-Guinée

Black Harvest se déroule dans la région de Mount Hagen et la vallée de la Wahgi, dans la moitié orientale de l'île de Nouvelle-Guinée. Elle constitue le territoire principal de l'État de Papouasie-Nouvelle-Guinée, qui comporte aussi d'autres îles. La moitié occidentale de l'île, elle, fait partie de l'Indonésie.

© CASOAR



● La période précoloniale

On estime que les premiers chasseurs-cueilleurs sont arrivés sur l'île de Nouvelle-Guinée depuis l'Asie du Sud-Est il y a environ 50 000 ans. La remontée des eaux à la fin de la glaciation de Würm isole les îles et l'Australie, où les Aborigènes évoluèrent désormais en vase clos. Des vagues successives de migrations venues d'Asie constituèrent ensuite le kaléidoscope humain de l'île. À l'époque des « grandes découvertes » (XV-XVI^e siècles), le premier navigateur européen à apercevoir les côtes de l'île en 1511 est Antonio de Abreu, un navigateur portugais. Vers 1526, un autre explorateur portugais, Jorge de Menezes, y aborde accidentellement alors qu'il navigue vers les Moluques et lui donne le nom de Terre des Papous, un mot malais faisant référence aux cheveux crépus des habitants. En 1545, l'Espagnol Íñigo Ortiz de Retes la nomme Nouvelle-Guinée, par analogie avec les populations noires africaines. Son pays revendique l'île en 1546, en vertu du traité de Tordesillas, mais durant les siècles qui suivent, les contacts avec les Européens restent sporadiques.

● La colonisation

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les puissances européennes commencent à s'intéresser à la Nouvelle-Guinée dans la perspective d'une colonisation : en 1793, la Compagnie des Indes orientales revendique l'île au nom du Royaume-Uni. Les Pays-Bas contestent cette appropriation et, en 1828, la Compagnie néerlandaise des Indes orientales prend possession de la moitié occidentale de la Nouvelle-Guinée. La partie nord-est est annexée par l'Allemagne en 1884 sous le nom de Kaiser-Wilhelms-Land. En 1906, le Royaume-Uni cède la partie sud-est de l'île à l'Australie en tant que territoire de Papouasie.

Lorsque la Première Guerre mondiale éclate, en 1914, les troupes australiennes occupent la région allemande mais font face à une guérilla de plusieurs dizaines de soldats, qui ne se rendent que le 5 janvier 1919. Par une décision de la Société des Nations, la partie nord-est de l'île passe alors sous mandat australien et prend le nom de territoire de Nouvelle-Guinée.

L'attention des colons s'étant portée sur le littoral de l'île, ils ignorent tout de sa cordillère centrale. Il faut attendre les années 1930 pour que des chercheurs d'or australiens s'y aventurent. Dans des vallées et plateaux enclavés dans les montagnes, entre 1500 et 2600 mètres d'altitude, ils découvrent des populations très nombreuses, techniquement primitives, mais ayant développé l'élevage de porcs et une horticulture intensive fondée sur la patate douce.

Dans la seconde moitié du XX^e siècle, les mouvements de décolonisation provoquent de nouveaux changements d'administration pour l'île. Sa moitié ouest est détachée des Indes néerlandaises au moment où elles prennent leur indépendance sous le nom d'Indonésie, en 1945, pour devenir une colonie à part entière, mais l'État indonésien la

réintègre en 1963. Elle devient la province d'Irian, également appelée Papouasie occidentale. Quant aux deux territoires gouvernés par l'Australie, ils accèdent à l'indépendance en 1975 sous le nom de Papouasie-Nouvelle-Guinée.

● Aujourd'hui

Il y a quatre langues officielles en Papouasie-Nouvelle-Guinée : l'anglais, la langue des signes de Papouasie-Nouvelle-Guinée, le tok pisin (créole de base anglaise) et le hiri motu (créole de base motu). Cependant, plus de 800 autres langues y sont parlées, comme le temboka, la langue des Ganigas. Les difficultés de communication entre les zones géographiques ont favorisé l'émiettement des populations en petits groupes de quelques dizaines ou centaines d'habitants. Traditionnellement, ces clans sont dirigés par l'homme qui a accumulé le plus de richesses, notamment des cochons, mais le type de chefferie et les coutumes varient selon les tribus.

Membre du Commonwealth, la Papouasie-Nouvelle-Guinée a le roi d'Angleterre comme chef d'État, mais le pouvoir est exercé par un Premier ministre issu d'une majorité parlementaire. James Marape, Premier ministre depuis 2019, est issu du peuple huli.

Le pays connaît une grande instabilité politique liée à son hétérogénéité ethnique et linguistique ainsi qu'à la corruption. La grande pauvreté qui y sévit favorise elle aussi un climat de violence. Une part importante de la population ne participe pas du tout au système monétaire, tandis que dans le même temps, des sociétés étrangères implantées sur le territoire en exploitent les ressources forestières et minières.

Premier contact entre Michael Leahy et des habitants de la vallée de la Wahgi, 1933 © Michael Leahy



Genèse

Suivre le réel à la trace

● Trouver le temps qu'il faut

Dans *First Contact* (1982), Robin Anderson et Bob Connolly racontent le premier contact entre des explorateurs blancs et les populations des hautes terres de Nouvelle-Guinée en 1933. C'est dans le cadre de leurs recherches puis du tournage, en 1981, qu'ils rencontrent la tribu ganiga, ainsi que Joe Leahy, l'un des enfants métis de Michael Leahy, jamais reconnu par ce dernier, élevé dans la jungle et devenu riche grâce à la fondation d'une première plantation de café. Son histoire n'avait pas sa place dans

First Contact, mais la complexité de ce personnage métis, né et établi auprès de tribus papoues tout en vivant selon d'autres valeurs, leur semble mériter un film à elle seule. Il s'agit d'aborder le premier contact sous un autre angle : non plus à travers archives et entretiens, mais par l'observation de ses ramifications dans le temps présent. Si des images d'époque apparaissent de nouveau dans ce film à venir, ce sera uniquement parce que l'on y voit le père et l'oncle de Joe. Pour sa réalisation, les cinéastes veulent bénéficier du temps long de la recherche, qu'autorise un travail mené à deux pour son propre compte, mais qui n'est pas permis lorsque l'on tourne avec une équipe salariée. Convaincus que leur projet exige de passer plusieurs mois sur place, ils entament une formation technique qui leur permettra de travailler seuls. Bob Connolly se forme à la prise de vues en 16 mm et Robin Anderson à la prise de son. Sur les conseils d'amis techniciens, ils achètent le matériel adéquat. Les conditions sont ainsi réunies pour leur permettre de tourner *Joe Leahy's Neighbours*.



● Filmer une nouvelle ère

Robin Anderson et Bob Connolly séjournent auprès de Joe et des Ganigas pendant dix-huit mois, établissant des relations de confiance avec plusieurs personnes clés de la région, telles que Joseph Madang et Popina Mai. Le film qui en résulte connaît un succès qui permet aux cinéastes de s'appuyer sur plusieurs chaînes de télévision pour financer un nouveau tournage de longue durée dans la région de Mount Hagen. Plusieurs scènes tournées pour *Joe Leahy's Neighbours* apparaîtront dans ce film suivant, tel que l'enterrement de Maui [séq. 2].

La maison des cinéastes pendant le tournage © R. Anderson & B. Connolly



En novembre 1989, les cinéastes partent donc avec leur fille d'un an et demi, Kathleen, ainsi que 280 kilos de matériel : ils tournent de nouveau en pellicule 16 mm et doivent donc emporter une grande quantité de bobines avec eux. Pendant le tournage, Chris Owen, directeur du département du cinéma à l'Institut d'études de Papouasie-Nouvelle-Guinée, s'occupera de réceptionner la pellicule exposée, expédiée par avion de Mount Hagen à Port Moresby, pour l'envoyer à développer en Australie.

Leur idée de départ est de filmer la période où Kaugum, la deuxième plantation fondée par Joe en partenariat avec les Ganigas, arrivera à maturité et où se posera la question de la distribution des profits. À leur arrivée, les cinéastes apprennent cependant que le cours du café est très bas. Joe a commencé à prévenir les Ganigas que la situation de leur plantation allait être plus délicate que prévu. L'enjeu du film s'est déjà un peu déplacé.

Les réalisateurs construisent une maison tout près de la plantation avec l'aide des Ganigas. Ils recrutent pour cela des travailleurs parmi la tribu : employer leurs voisins est un moyen de rester les bienvenus auprès d'eux. Ils emploient aussi deux jeunes femmes de la région pour s'occuper de leur fille pendant qu'ils tournent.

Lors de leur réinstallation, les cinéastes se heurtent à l'hostilité de Joseph Wagaba, un Ganiga qui tente de leur extorquer de l'argent, convaincu qu'ils se sont enrichis sur le dos de sa tribu grâce à *Joe Leahy's Neighbours*. Il leur écrit des lettres menaçant de brûler leur maison et de violer les deux nourrices de leur fille. Après l'intervention de membres de la tribu et différents rendez-vous, les réalisateurs finissent par acheter leur tranquillité pour une petite somme d'argent.

Comme lors de leur précédent tournage, ils entretiennent une relation privilégiée avec Joe et Popina, mais aussi avec Joseph Madang, personnage périphérique dans *Black Harvest* mais central lors de leur séjour. Il joue le rôle de ce qu'on appelle en journalisme un fixeur : une personne inscrite dans la réalité locale qui aide les observateurs étrangers à comprendre et anticiper les situations, et ainsi à se trouver au bon endroit au bon moment. Il les accompagne régulièrement et fait aussi office de traducteur : les réalisateurs parlent le tok pisin, créole de base anglaise et langue véhiculaire du pays, mais elle n'est pas parlée par tous les Ganigas, dont la langue propre est le temboka.

Ayant une quantité limitée de bobines à leur disposition pour l'ensemble du tournage, les réalisateurs ne peuvent pas filmer à tout bout de champ, mais doivent tenter de jauger l'intérêt de chaque scène à laquelle ils assistent pour savoir si elle pourra avoir sa place dans le film. Ainsi, ils réévaluent en permanence ce qui va être au cœur du récit pour



pour le traitement de blessures dues aux guerres tribales. Robin Anderson et Bob Connolly font le choix d'amener cet homme à l'hôpital et de payer la somme. Ce faisant, ils interviennent dans le conflit : la tribu kulga a une victime de moins à son actif. Les cinéastes ont vent de nouvelles menaces de la part de cette tribu et commencent à limiter leurs déplacements. Ils estiment à ce moment-là avoir suffisamment de matière pour arrêter le tournage. En août 1990, ils décident de rester sur place quelques semaines encore, afin de procéder à la traduction des rushes. Comme pour leur film précédent, Thomas Thyme – à l'époque le seul Ganiga qui avait eu l'opportunité d'aller au lycée – travaille avec Robin Anderson à traduire tous les propos du temboka à l'anglais. Deux événements surviendront

déterminer ce qu'il est important de filmer. Dès le départ, ils établissent une sorte de scénario, qui prévoit de s'intéresser aux relations entre Joe et Popina.

● Violences

Si le film final correspond en partie à ce qui avait été imaginé au départ, les cinéastes n'avaient aucun moyen de prévoir qu'une guerre tribale éclaterait. Fatalement, elle changera le cours des événements, et donc du récit. Pour filmer les combats, les cinéastes bénéficient du soutien des tribus papoues, qui leur expliquent où ils peuvent se placer pour rester en sécurité et se portent garants de leur neutralité, afin qu'ils ne soient pas attaqués. Néanmoins, le déroulement des affrontements est imprévisible et les cinéastes se retrouvent plusieurs fois sous les flèches.

Après une trêve, lors de laquelle ils filment Joe en Australie, un télégramme les informe que deux personnes ont été tuées et que la guerre va reprendre. De retour sur place, ils découvrent que leur maison a été pillée. Lors d'une bataille, les deux cinéastes se retrouvent de nouveau en danger, forcés de fuir une charge de la tribu kulga, et reçoivent une menace de mort. Leur maison continue d'être désossée et, avant qu'elle soit incendiée, un message leur intimant de quitter la région a été inscrit sur le mur. Les cinéastes s'installent donc à Kunguma, une pension des environs tenue par Maggie, cousine de Joe également métisse. Un événement aggrave leur situation : un membre de la tribu ulga Kundulga a subi une blessure au poumon à laquelle, selon les Papous, il ne pourra pas survivre sans aller à l'hôpital. Mais les hôpitaux ont pour ordre de demander un paiement de 100 kina



encore, qui seront tout de même intégrés au film : la mort de Madang et la blessure de Popina. Du fait de l'escalade de violence entre tribus, les cinéastes apprennent que Thomas Thyme et Bob Connolly sont sérieusement visés par les Kulgas. Bob Connolly va jusqu'à se procurer une arme pour pouvoir se défendre. Peu de temps après, le couple et sa fille rentrent en Australie. Ils passeront l'année 1991 à monter *Black Harvest*, qui sera montré dans de nombreux festivals et sortira en salles dans plusieurs pays.

● Représentations raciales

L'identité métisse de Joe illustre le fait que la couleur de peau n'est pas qu'une caractéristique physique, mais porte aussi une charge symbolique. Son lieu de vie est à l'image de la double appartenance dont témoigne son physique : Joe vit à proximité des Ganigas, mais pas avec eux, et il habite une maison en dur, tandis qu'eux n'ont que des cabanes. Son identité mixte offre des avantages : il peut faire le relais entre deux mondes, être vu à la fois comme un Blanc chez les Blancs et comme un Papou chez les Papous. Mais le tableau se complexifie lorsque le film nous introduit, dans sa deuxième partie, à l'oncle paternel de Joe, Daniel [séq. 6]. On apprend alors que la mère de Joe ne lui avait pas dit qu'il était métis, que son père ne l'a pas reconnu et que c'est Daniel qui lui a donné accès à une éducation à l'occidentale. Les propos de Daniel à l'égard des Ganigas sont teintés d'un mépris qui les essentialise : dans sa bouche, ils sont par nature bons à rien. Il semble que Joe ait assimilé ce type de discours, auxquels il a été confronté dans sa jeunesse, lorsqu'il fait preuve d'une même condescendance envers les Ganigas. Ainsi, celui qui avait grandi en se croyant 100% papou refoule aujourd'hui cette part de son identité. Le mépris semble de nature raciste lorsque Popina relate dans la dernière partie du film que Joe lui a interdit l'accès à ses toilettes [séq. 8]. Par cette proscription, Joe réduit Popina à son appartenance ethnique, qui devient plus importante à ses yeux que leur relation personnelle et professionnelle. En marquant ainsi sa différence, il s'expose aussi à des représailles : en retour, Popina tente de rompre leur partenariat. Les Ganigas savent rendre la pareille à Joe, en mettant l'accent sur sa différence. Plusieurs fois, ils se réfèrent à lui comme à un Blanc, ce qui est à son avantage ou à son désavantage selon les situations.

Récit

La croisée des chemins

Black Harvest est articulé autour de la relation entre deux figures, qui condensent les enjeux du récit : Joe Leahy et Popina Mai.

● Émissaires d'un monde nouveau

Le début du film met l'accent sur ce qui sépare les deux protagonistes. Joe vit dans une grande maison en dur, à l'occidentale, tandis que Popina ne peut rêver que d'une plus grande hutte. Lors de leur rendez-vous à la banque, Joe traduit pour Popina, qui est son associé dans la création de Kaugum, les propos alarmants du banquier : étant donné la chute du cours du café, les Ganigas devront attendre pour s'enrichir [séq. 3]. Partageant un intérêt pour l'argent, les deux hommes se retrouvent unis dans l'adversité et se soutiennent mutuellement dans l'explication aux Ganigas de cette situation indépendante de leur volonté. Popina tente toujours de soutenir son allié en jouant le rôle d'intermédiaire : il s'efforce de consolider les propos de Joe depuis la perspective ganiga. Sa position consiste à renforcer la confiance que les Ganigas accordent à Joe : il considère qu'il est dans leur intérêt de s'allier à lui.

Lorsque la réussite commerciale de l'entreprise se voit mise en danger par un nouvel obstacle, la guerre tribale, Joe et Popina œuvrent de nouveau ensemble pour tenter de convaincre la tribu de stopper les combats et de reprendre la récolte. Popina soutient Joe lorsqu'il érige un monument funéraire au café pour convaincre les Ganigas de ce qu'il considère comme un drame – les pertes financières dues à l'interruption de la récolte pendant les combats – malgré son aspect blasphématoire à l'égard des traditions ganigas [séq. 5]. Cette position va les isoler progressivement du reste de la tribu : Popina est un progressiste, prêt à faire des concessions sur le plan des traditions pour que les siens s'enrichissent ; Joe humanise l'argent, le personnifie.

● Construction de l'ambiguïté

Les cinéastes représentent Joe comme un personnage moralement ambigu. Ils montrent la violence dont il peut faire preuve, dans ses propos et parfois dans ses gestes, le mépris qu'il peut exprimer, son caractère obtus. Ayant appris



les codes et l'idéologie des Blancs au contact de son oncle Dan, il fait preuve de condescendance envers les peuples vivant dans les montagnes, qu'il considère inférieurs. Il n'envisage pas la communication avec les Ganigas sur un pied d'égalité, mais imagine devoir leur faire comprendre des choses (il ne conçoit pas qu'ils puissent ne pas être d'accord avec lui, avoir d'autres idées sur la valeur des choses et du travail). Accusé plusieurs fois d'avoir volé ses associés, Joe profite probablement de l'ignorance des Ganigas en matière de finance pour s'enrichir sur leur dos. En parallèle, les entretiens qu'il accorde aux cinéastes, et qu'il semble rechercher activement, le montrent sous un autre jour. De chaque échange ressort le désarroi profond d'un homme qui ne parvient pas à faire coexister les deux faces de son identité. Mais même sa souffrance est ambiguë : on ne sait jamais si elle concerne ses affaires ou son peuple, s'il souhaite que la condition des Papous s'améliore ou si l'échec de son projet représente simplement une défaite personnelle.

● Deux hommes entraînés dans une même chute

La greffe de l'économie capitaliste dans le monde ganiga ne fonctionne pas. Jusqu'au bout, *Black Harvest* maintient le parallèle entre Joe et Popina, entravés dans leur désir de vivre à cheval sur deux mondes. Joe ne cesse d'annoncer qu'il va quitter Mount Hagen et rejoindre sa famille, mais ce n'est pas son désir : il est attaché à sa région natale.

Lorsque Joe interdit à Popina d'utiliser ses toilettes [séq. 8], il révèle qu'il ne le considère pas comme son égal, et les deux personnages sont renvoyés à leur solitude. Ayant œuvré d'arrache-pied pour une réussite financière qui serait aussi celle de Joe, ayant fait preuve envers lui d'une déférence à toute épreuve, Popina ne supporte pas cette expression de mépris et cherche à dissoudre leur partenariat. Il souffre en même temps de la prolongation de la guerre, qui provoque la mort de membres de sa tribu et entraîne l'incendie de sa maison. À travers la dégradation de la relation entre les deux hommes et le malheur qui les frappe, les cinéastes parviennent à donner corps à un conflit abstrait entre modes de vie et de pensée traditionnels et idéologie capitaliste. De même que Joe et Popina finissent tous deux perdants, la situation des Ganigas ne connaît pas de résolution. Le film se fait ainsi métaphore d'une situation plus universelle : si les détenteurs du capital veulent croire que la terre et les hommes qu'ils mettent à profit ne sont que des abstractions, la réalité se rappelle parfois à eux. C'est ce qui arrive à Joe.





développée par Jean Rouch lui-même. Elle consiste à inscrire dans le récit sa propre fabrication et à inclure les personnes filmées dans l'élaboration du film, afin que la position de celui qui regarde et de celui qui est regardé puissent devenir interchangeables : ceux qui sont filmés expriment aussi un point de vue sur ceux qui sont venus les filmer. Rouch réalise ainsi dans les années 1950 des œuvres qui s'extraient des canons du film ethnographique et assument une part de fiction, tel *Jaguar* (1954) ou *Moi, un Noir* (1957). Ici, Rouch ne s'intéresse plus seulement à ses sujets par le prisme de leur différence avec lui, mais aussi à partir de ce que leur expérience peut avoir d'universel : ils ne sont plus seulement les représentants d'une culture étrangère, mais avant tout d'autres êtres humains.

Une autre façon de dépasser le caractère surplombant qui guette les observateurs d'une culture lointaine est d'exacerber les spécificités de son propre regard, soit par un récit à la première personne, soit par une approche plus sensorielle, s'attachant à restituer des perceptions plutôt qu'à transmettre un prétendu savoir. Les derniers films de l'Américain Robert Gardner ouvrirent la voie en la matière [Parallèles].

Dans les années 1960, l'apparition de caméras légères et de systèmes de prise de son synchrone permirent l'avènement de ce que l'on a appelé le cinéma direct : du cinéma documentaire tourné sur le vif, au cœur d'événements

Genre

Le cinéma ethnographique à l'épreuve du contemporain

● L'ailleurs comme reflet de l'Occident

Dès les débuts du cinéma, la caméra a été utilisée comme outil de fixation du mode de vie ancestral de peuples vivant loin de l'Occident. L'explorateur Robert Flaherty réalise l'un des premiers documentaires de l'histoire du cinéma, *Nanouk l'Esquimau* (1922), auprès des Inuits du Canada, se servant de ce médium pour reconstituer des pratiques traditionnelles. Il tourne ensuite *Moana* (1926) et *Tabou* (1931) en Polynésie. On a coutume d'englober dans l'appellation «cinéma ethnographique» de tels films, qui n'ont aucune visée scientifique, mais trouvent dans la rencontre avec des peuples culturellement distants et minoritaires matière à des films romanesques, propres à dépayser les spectateurs occidentaux et à nourrir leurs fantasmes. Bientôt, les anthropologues s'emparent à leur tour de l'outil. Dans les années 1940, le Français Jean Rouch réalise plusieurs films chez les Zarmas et les Sorkos du Niger. L'Anglais Gregory Bateson et l'Américaine Margaret Mead inscrivent dans leurs recherches le film *Trance and Dance in Bali* (1952). L'Américain John Marshall tourne *The Hunters* (1957) auprès des !Kung de Namibie. Leurs films n'incluent généralement pas les paroles des personnes filmées. Lorsqu'elles sont audibles, elles ne sont pas traduites. Seuls les réalisateurs ont voix au chapitre, et leurs œuvres sont presque toujours accompagnées de cartons ou d'un commentaire *off*, offrant des précisions additionnelles sur les événements ou bien une interprétation des pratiques documentées prétendant à l'objectivité. Ainsi, ces films en disent autant sur la culture des cinéastes, dont l'idéologie n'était pas questionnée, que sur celle des personnes filmées. Au-delà de la mentalité coloniale qui les imprègne, ils pâtissent d'une forme d'autoritarisme de leurs auteurs, qui saturent les images avec des commentaires, ne laissant aucun espace au spectateur pour apprécier par lui-même la réalité filmée.

● Des expérimentations

Dans la seconde moitié du XX^e siècle, certains cinéastes commencent à envisager autrement la réalisation de films à teneur ethnographique, à imaginer d'autres méthodes pour aborder des cultures étrangères à la leur. L'une est



The Hunters (1957) © Documentary Educational Resources



Jaguar (1954) © DVD Éditions Mompèrmasse

existant indépendamment du film. C'est aussi par une telle esthétique que l'on a pu réinventer le cinéma ethnographique. *Black Harvest* s'inscrit dans cette tradition. Si Robin Anderson et Bob Connolly sont étrangers à la réalité qu'ils abordent, une immersion de longue durée leur permet de donner une image complexe du monde où ils s'invitent. La limite entre soi et l'autre n'est plus étanche, et les points de rencontre entre la culture ganiga et la culture occidentale sont mis en évidence. La description du mode de vie papou est incidente : les traditions propres aux Ganigas ne sont pas le sujet du film, mais apparaissent parfois dans le récit d'une aventure humaine. Quant à la voix *off*, elle n'intervient que pour apporter des éléments de contexte supplémentaires, jamais pour livrer des vérités générales sur la culture ganiga. Ainsi, on donne aux protagonistes l'espace d'exister pour eux-mêmes, mais aussi aux spectateurs la latitude nécessaire pour exercer un regard critique.

● Anthropologie visuelle

Ces dernières décennies, avec la prise de conscience croissante des ramifications multiples de la pensée coloniale, le simple fait que des Occidentaux aillent filmer d'autres cultures est devenu suspect. Au cours du XX^e siècle, des philosophes tels que Michel Foucault, Edward Saïd ou Gayatri

Chakravorty Spivak ont mis en évidence la façon dont chaque culture, notamment lorsqu'elle est dominante, façonne la réalité à son image, et l'on a pris conscience que personne ne pouvait prétendre à l'objectivité. On a aussi mis l'accent sur le fait que la production d'images participe d'une hégémonie culturelle et perpétue la colonisation sous une autre forme. Tout ceci a conduit à décrédibiliser les démarches ethnographiques, l'idée que des représentants d'un peuple puissent tirer une œuvre pertinente de l'observation d'un autre. Lorsque des cinéastes s'aventurent aujourd'hui dans un tel domaine, c'est souvent en mettant de côté les discours pour laisser la part belle à une expérience sensorielle. C'est dans cet esprit que travaille par exemple le cinéaste américain Ben Russell lorsqu'il tourne au Suriname. À Harvard, le Sensory Ethnography Lab, fondé en 2006, soutient des travaux expérimentaux dans le domaine de l'anthropologie visuelle. Il est dirigé par Lucien Castaing-Taylor, qui a réalisé avec Verena Paravel des films qui abordent des univers précis en mettant l'accent sur un renouvellement des méthodes de prise de vues. Ils ont ainsi tourné *Leviathan* (2012) sur un bateau de pêche et *De Humani Corporis Fabrica* (2022) au sein des hôpitaux de Paris. Malgré ce foisonnement d'expérimentations, les anciennes façons de faire perdurent dans de nombreux documentaires réalisés selon une approche journalistique, qui restent fondés sur l'exotisme et l'ethnocentrisme.

● Dire son appartenance

Dès la première scène du film, Joe Leahy se distingue des membres de la tribu ganiga non seulement par sa peau plus claire, mais aussi par sa tenue : contrairement à la plupart des hommes qui l'entourent, il porte chaussettes et chaussures. Avec son pull sans manches passé sur une chemisette, son accoutrement est plus sophistiqué que celui de la plupart des acteurs de la scène. Il s'est taillé une moustache, tandis que les Ganigas laissent pousser leur barbe naturellement. Ils portent généralement des vêtements à la mode occidentale, mais se contentent du minimum : un simple short, une chemise ouverte ou un tee-shirt. Ces tenues dénotent leur inclusion dans une circulation des marchandises qui dépasse largement leur environnement immédiat – leurs vêtements ne sont pas fabriqués sur place, mais probablement dans un autre pays. En même temps, la plupart d'entre eux marchent pieds nus et les vêtements qu'ils portent sont souvent tachés ou troués, leur inclusion dans ce circuit économique reste donc toute relative. Par ailleurs, de nombreux Ganigas portent un accessoire qui semble spécifique à leur tribu : un bonnet aux rayures multicolores.

On peut voir dans l'accoutrement de Joe une volonté, consciente ou non, de se distinguer. Dans la majeure

partie du film, il porte d'ailleurs la même tenue, le pull étant remplacé par une veste, comme s'il s'agissait d'un uniforme : on comprend alors que sa manière de s'habiller vise aussi à asseoir sa position sociale. Ces attributs rappellent aussi ceux des colons : on retrouve sur son oncle Dan le pull sans manches porté sur la chemise, et dans les archives les chaussettes remontées comme les porte Joe.

Avec sa chemise boutonnée, Popina imite le caractère soigné de la tenue de Joe. Il a presque toujours un bonnet rayé sur la tête, mais pour son rendez-vous à la banque, il troque cet accessoire contre un chapeau à large bord, comme pour atténuer son appartenance papoue.

Les tenues des Ganigas prennent elles aussi un sens particulier lorsqu'ils vont au combat : ils arborent alors des peintures sur le visage et des bandeaux. À leurs vêtements de type occidental, certains ajoutent pour l'occasion des feuilles qui servent de pagnes ou de coiffures. Au-delà du simple fait de participer à un combat traditionnel, ces accessoires soulignent l'inscription des Ganigas dans une culture ancienne, dont ils sont aujourd'hui les dépositaires. Les peintures, blanches cette fois, reviennent à la fin du film lors d'une scène de funérailles, autre événement chargé de spiritualité.





ont pu être posées par les cinéastes. Néanmoins, l'incarnation du point de vue est toujours prégnante du fait que la caméra est le plus souvent portée à l'épaule : par les mouvements du corps imprimés à l'appareil de prise de vues ou par des zooms, il est sensible que les images procèdent de l'exercice d'un regard. Les cinéastes ne cherchent pas à masquer les moments où le filmage est plus précaire, notamment lors des scènes de batailles, qui les obligent parfois à prendre leurs jambes à leur cou.

Ce point de vue incarné et donc limité (on ne peut être partout à la fois), qui est l'une des caractéristiques du cinéma direct, nous invite à considérer le film comme le produit d'une relation entre les cinéastes et les protagonistes du récit : c'est elle qui permet la présence du filmeur dans les scènes filmées. Réciproquement, il existe potentiellement d'autres scènes que nous ne verrons pas, soit que les

cinéastes n'aient pas pu y assister, soit qu'ils n'aient pas pu sortir leur caméra sur le moment. Le fait qu'ils aient pu filmer des scènes graves (enterrements), dangereuses (batailles), privées (rendez-vous à la banque), intimes (les confessions de Joe) signale leur intégration dans le milieu en question : ces scènes procèdent de relations de confiance. En cela, le film comporte de façon sous-jacente un aspect collaboratif : si le processus de fabrication s'efface du film, c'est bien l'intérêt des protagonistes pour le projet qui permet l'existence de nombreuses scènes, de même qu'il conditionne le simple séjour des cinéastes sur ces terres privées.

Mise en scène

Trouver sa place au cœur du conflit

En documentaire, plus qu'en fiction, le travail de mise en scène ne concerne pas seulement la façon dont on organise un plan, mais d'abord le contexte créé par les cinéastes pour permettre à une situation d'advenir devant la caméra. Les conditions de réalisation du film et les relations établies avec les protagonistes sont déterminantes à chaque instant. En partant du film lui-même, il est possible de faire des déductions quant au dispositif mis en place, mais il est utile de se référer également aux propos des cinéastes afin d'étayer l'analyse et de mieux comprendre les défis relevés [Genèse].

« Construit comme un grand film d'aventures, ce documentaire australien, puissante métaphore, grand drame shakespearien, est un classique déjà »

Le Monde, 1992

● Se positionner comme témoin

Chaque film documentaire établit un certain type de relation avec ses spectateurs, un certain mode d'énonciation. Parfois, les cinéastes s'adressent à eux par leur voix ou par leur regard : le film se déploie alors à la première personne. Dans d'autres films, la caméra est fixe, distante, et comme en fiction, elle semble ne pas appartenir au même univers : la narration paraît alors omnisciente, le point de vue ne coïncide pas avec celui d'un individu précis. Dans *Black Harvest*, Robin Anderson et Bob Connolly adoptent un positionnement intermédiaire, celui de narrateurs témoins. Contrairement à beaucoup de cinéastes aventuriers, ils ne s'incluent pas en tant que personnages dans leur récit et le texte qui survient parfois en voix *off* ou dans des cartons est purement factuel, dénué d'aspects subjectifs. Leur présence s'efface aussi lorsque des personnages s'adressent à eux : même si le plan qui apparaît dans le film est issu d'une conversation, on n'entend jamais les questions qui

● Multiplier les perspectives

Lorsque les protagonistes du film regardent Bob Connolly, qui a l'œil dans le viseur de la caméra, ils semblent nous regarder nous, spectateurs, et s'adresser à nous. Le fait que les cinéastes n'incluent pas leur voix dans le film renforce l'impression que le lien qu'ils ont noué avec les protagonistes est aussi le nôtre, ce qui augmente la puissance dramatique du film.

Au fil du récit, il semble que la présence de la caméra devienne de plus en plus cruciale pour Joe et Popina. Pris en étau entre les contraintes financières et les Ganigas, les deux hommes sont en proie à une impuissance qu'ils ont besoin d'exprimer. On sent alors que la caméra n'est pas seulement subie, mais recherchée comme une amie à qui on peut se confier, faute d'arriver à se faire comprendre des





une scène constitue une forme de reconstruction de l'événement réel : le montage donne l'impression d'une continuité entre deux plans qui en réalité ont forcément été tournés à différents moments. De même, lorsque le son d'une séquence est continu tandis que plusieurs plans apparaissent à l'image, cela signifie que certains plans sont associés à un son qui n'a pas été enregistré en même temps. Cela permet souvent d'apporter plus de rythme au récit, en concentrant les aspects que l'on veut faire apparaître dans un laps de temps réduit. Le montage constitue ainsi un aspect crucial de l'écriture dans la plupart des films documentaires : tout n'étant pas prévu d'avance, le récit se dessine en grande partie après le tournage, lorsque vient le moment d'agencer les images entre elles. C'est la deuxième grande opération par laquelle les cinéastes vont pouvoir livrer une perspective sur ce qu'ils ont observé, et porter un nouveau regard sur des situations qui avaient été filmées sur le vif. Le choix des scènes et la façon dont elles s'enchaînent influent sur la perception de chacune. Les cinéastes font aussi le choix de répéter certaines scènes (Joe annonçant maintes fois son départ). Il ne s'agit pas alors d'apporter une information, mais de raconter des dynamiques sous-jacentes et invisibles. Inversement, dans un documentaire, beaucoup d'événements filmés ne sont pas inclus dans le montage final, ce qui détermine aussi le sens de l'œuvre. Ici, par exemple, le film ne mentionne pas les autres enfants métis que Michael Leahy a eus avec des femmes papoues. Faire de Joe une figure isolée renforce l'aspect tragique du personnage et permet de concentrer le récit sur son histoire.

autres. Elle devient un outil pour les protagonistes : Joe et Popina prennent les cinéastes à témoin en leur donnant leur point de vue ou en leur montrant des choses dont ils veulent produire une trace, comme les grains de café en train de pourrir [Encadré : «Le leitmotiv ambigu du café»].

Mais en multipliant les points de vue, les cinéastes nous permettent de (ou nous obligent à) conserver une distance critique sur ce qui est raconté. Outre Joe et Popina, Robin Anderson et Bob Connolly donnent la parole à d'autres Ganigas, qui élargissent l'horizon du film. Le spectateur se trouve donc dans une position active : en l'absence d'une voix off qui viendrait analyser les événements, les interpréter, c'est à lui de prendre du recul sur ce qu'il voit et entend, d'apprendre peu à peu à ne pas croire aveuglément tout ce qui est dit, à imaginer ce qui est tu. Le caractère inconciliable des différents points de vue force à embrasser la complexité du réel.

Par ailleurs, on peut distinguer dans le film différents types de moments : des temps prévus, préparés (toutes les scènes où les cinéastes sont présents lors d'un rendez-vous entre plusieurs personnes, par exemple), ou installés, où les cinéastes et les protagonistes ont un certain contrôle sur l'image qu'ils sont en train de produire, et des moments où filmeurs et protagonistes réagissent au déploiement imprévisible du réel. Souvent, une scène débute de façon maîtrisée, mais se poursuit de façon inattendue. Ainsi, s'ils sont présents à l'aube sur la plantation lorsque Joe construit son monument, on imagine que c'est parce que Joe les a prévenus de son projet, mais ni lui ni eux ne maîtrisent la suite des événements, et notamment les réactions des Ganigas [Séquence].

● Intervenir par le montage

Les cinéastes s'effacent du récit, mais le façonnent. Si quelques rares documentaristes choisissent de n'intervenir que de façon minimale sur la matière collectée en respectant l'intégrité de l'enregistrement sonore et visuel, la plupart manipulent les rushes au montage afin de rendre leurs films plus rythmés, de renforcer l'impact émotionnel de certaines scènes, d'en infléchir la signification. Il revient à chaque cinéaste de pratiquer ce type de manipulations avec éthique, afin de ne pas donner une image mensongère des faits qui se sont déroulés, au détriment des personnes filmées.

À partir du moment où l'on sait que *Black Harvest* est tourné avec une seule caméra, chaque coupe dans

un nouveau regard sur des situations qui avaient été filmées sur le vif. Le choix des scènes et la façon dont elles s'enchaînent influent sur la perception de chacune. Les cinéastes font aussi le choix de répéter certaines scènes (Joe annonçant maintes fois son départ). Il ne s'agit pas alors d'apporter une information, mais de raconter des dynamiques sous-jacentes et invisibles. Inversement, dans un documentaire, beaucoup d'événements filmés ne sont pas inclus dans le montage final, ce qui détermine aussi le sens de l'œuvre. Ici, par exemple, le film ne mentionne pas les autres enfants métis que Michael Leahy a eus avec des femmes papoues. Faire de Joe une figure isolée renforce l'aspect tragique du personnage et permet de concentrer le récit sur son histoire.

● Affaires publiques

Black Harvest montre par bribes la façon dont fonctionne la politique locale chez les Ganigas. Du fait de l'échelle modeste de la tribu, il est possible de se réunir physiquement pour discuter collectivement lorsque survient un problème. On le voit à plusieurs reprises dans le film : dans ces cas-là, les Ganigas sont généralement assis en cercle et ceux qui veulent intervenir (toujours des hommes) y entrent pour s'adresser à l'assemblée. Le fait de prendre la parole lors de ces occasions concorde avec le statut de *bigman* («grand homme») : certains individus exercent un pouvoir au sein de la tribu en raison de l'éloquence démontrée alors, et inversement, ils s'expriment là en raison de la position de pouvoir qu'ils ont acquise, et qui fait que leur parole est attendue. C'est notamment le cas de Popina et de Madang. Même si ce sont généralement les mêmes personnes qui interviennent, les discussions ont toujours lieu en extérieur, devant tout le monde, réservant donc à chacun la possibilité d'être au courant de ce qui se trame dans sa communauté et d'exprimer son désaccord. Dans ces scènes, ce sont à la fois les mots et les attitudes qui nous renseignent sur l'état des relations au sein de la tribu et les rapports de force : l'arène politique est aussi un petit amphithéâtre où les uns et les autres se livrent à des performances qui déterminent la réception de leurs idées.

Deux visages de la violence

La façon dont sont représentés les événements dans *Black Harvest* permet de faire apparaître des dynamiques sous-jacentes.

● Gouverner par la rhétorique

Black Harvest montre à quel point le réel est façonné par les idées, par l'intermédiaire des mots, en accordant beaucoup d'importance aux discours des protagonistes, parfois adaptés selon les contextes (en public, en privé). On le perçoit très nettement dès le début du film : alors que les Ganigas s'apprêtent à récolter les fruits de leur investissement dans la plantation de Kaugum, quelques paroles d'un banquier suffisent à changer le cours de la réalité [séq. 3]. Par le biais du discours, une abstraction intervient très directement dans le réel. Puisque le cours du café a chuté, non seulement les Ganigas ne vont pas s'enrichir de sitôt, mais ils vont aussi devoir travailler quasi gratuitement (jusqu'à présent, les récoltes étaient plutôt effectuées par des membres d'autres tribus). Dans son rôle d'intermédiaire entre les deux mondes, Joe rencontre un premier défi et le film s'attache à décrire la façon dont il tente de le surmonter, par la parole. Il invoque à la fois une nécessité (« On n'a pas le choix ») et l'aspect temporaire des efforts à fournir (« Il faut endurer pour pouvoir ensuite récolter les fruits de notre investissement »). Les décisions que Joe souhaite imposer (comme celle de travailler pour une somme modique, pour le bien de la plantation) sont tributaires de la logique capitaliste, qui impose une chaîne parfois très longue et indirecte, voire fictive, entre la production et les recettes, et requiert des actes de foi (faire des efforts pour préparer un futur radieux). L'argumentation est cruciale pour faire le lien entre deux systèmes économiques et surtout deux systèmes de valeurs : la menace de la ruine et la promesse du gain n'ont pas forcément de sens dans une société ayant jusqu'à présent vécu sans argent, et honorer la tradition paraît plus important que récolter quelques grains de café. Le film révèle une relativité de la rhétorique capitaliste, omniprésente dans nos sociétés : c'est l'argent qui entretient la loi de l'argent, mais certains discours perdent leur consistance une fois qu'on les aborde depuis une position extérieure. Il est donc crucial, pour que le discours « passe », qu'il soit relayé, traduit par Popina. Le film montre la façon dont les propos se transforment selon les émetteurs et les destinataires. Il s'agit toujours de donner du sens à ce qui n'en a pas.



Lorsque Joe constate que ses discours ne suffisent pas à convaincre les Ganigas de travailler à la récolte, il a recours à une forme de rhétorique, non plus verbale mais visuelle : le monument funéraire qu'il érige en hommage au café est une figure de style, une métaphore par laquelle il espère convaincre la tribu [Séquence].



● Une guerre concrète et métaphorique

Prise dans l'économie capitaliste, la tribu est soumise à des dynamiques qui lui sont extérieures et qui s'imposent brutalement. Puis la guerre tribale intervient. Les Ganigas se retrouvent pris en étau entre deux formes de violence. D'un côté, la loi d'un monde globalisé domine : il s'avère que le succès de leur entreprise agricole dépend d'une situation sur laquelle ils n'ont aucune prise. De l'autre côté, la guerre s'impose à eux sans leur donner davantage de choix : les Ganigas se retrouvent pris dans ce conflit qui n'est pas directement le leur en vertu de lois tribales. Le film établit un parallèle entre ces deux formes de violence : Popina pleure au début du film quand il apprend que le cours du café a chuté, comme il pleurera plus tard ses amis. L'énergie rageuse que Joe met à entraîner les Ganigas dans son projet fait écho à celle qui pousse les membres de la tribu à saccager un village ennemi. Du fait du parallélisme entre ces deux formes de violence, les images de plaies et de souffrance des blessés opérés sans anesthésie se dotent d'une profondeur métaphorique : la violence abstraite d'un capitalisme caractérisé par une grande instabilité semble provoquer cette douleur physique qui traverse peu après le corps des Ganigas. Le film relève les trous creusés dans la chair par les flèches, les entailles creusées par les machettes. La violence des combats donne une forme à l'impalpable du nouvel ordre qui s'impose, y répond pour exprimer leur situation intenable, sans issue. Ce sont aussi pour le spectateur des moments presque cathartiques : la tension qui sourd de la situation insoluble dans laquelle se trouvent Joe, Popina, et les autres Ganigas trouve enfin le moyen de remonter à la surface de l'image. Les blessures physiques matérialisent les invisibles blessures psychologiques.

● Un récit qui reflète le sort des personnages

Dans sa seconde moitié, le film traduit l'enlèvement des protagonistes, pris dans une situation insoluble. Joe est tiraillé entre son attachement à sa terre (et sans doute à son peuple, même s'il ne le dit pas explicitement) et la douleur de se sentir isolé et incompris : séparé de sa famille, il s'est aussi aliéné les Ganigas et même Popina par son attitude condescendante. Les cinéastes traduisent ce découragement par des effets de répétition. La tentative de s'extraire de ce corps social s'exprime dans plusieurs scènes semblables où l'on voit Joe quitter un cercle tandis que la caméra le regarde s'éloigner. Une autre scène récurrente nous fait entendre le discours désabusé de Joe, qui dit et répète qu'il est écoeuré par la situation et que les Ganigas sont ingrats. Dans un premier temps, les propos de Joe évoquant un départ prochain apparaissent comme de simples effets d'annonce : leur répétition met d'autant plus en évidence le fait qu'ils ne sont pas suivis d'effets (Joe dit qu'il va partir, mais il revient toujours).

Lorsque son projet de départ devient plus concret, le film ne se contente pas de le rapporter : les cinéastes expriment cette tentative d'arrachement en suivant Joe dans ses démarches à la capitale, Port Moresby, et en Australie. Ils imposent alors une scission en deux récits parallèles – Joe et sa famille d'un côté, les Ganigas de l'autre. Mais lorsque l'on voit Joe marcher dans les rues de Sydney, dans une foule uniformément blanche, ce qui ressort est d'abord sa différence, celle-là même qui le lie aux Ganigas.

Les cartons finaux nous informent que ce projet d'émigration n'a pas pu aboutir en raison des difficultés économiques de la plantation. Les sorts de Joe et des Ganigas restent donc inextricablement liés : plutôt que d'aller de l'avant ensemble, ils sont retournés en arrière.



● Le leitmotiv ambigu du café

Le café est au cœur de *Black Harvest* : c'est lui qui doit permettre aux Ganigas de prospérer et à Joe d'accroître sa richesse. Juste après le prologue du film, qui revient sur les faits antérieurs, un premier gros plan sur des baies de caféier encore vertes résonne avec les paroles de Joe, annonçant que cette nouvelle plantation est pour les futures générations. Après le rendez-vous à la banque [séq.3], un nouveau gros plan montre certaines baies encore vertes, d'autres déjà rouges. L'image est ambiguë : les fruits déjà mûrs renvoient à l'abondance et à la prospérité toute proche, mais ceux qui sont encore verts forment un avertissement muet : il est encore et toujours trop tôt pour tirer profit de la récolte. Les ouvriers se mettent tout de même au travail. Amassés dans des seaux puis des sacs, les fruits rouges rejoignent une grande pyramide et passent à travers les machines. Après le début de la guerre tribale, Joe s'adresse aux réalisateurs et leur montre les fruits noircis qui ont été gâchés du fait de l'interruption de la récolte. Une minute plus tard, c'est au tour de Popina de s'adresser à la caméra, seul lui aussi, et de ramasser comme lui les fruits déjà gâtés du caféier. À travers la plante et le parallélisme des plans, les deux hommes se trouvent reliés dans le récit, tout en restant isolés.

La progression inexorable de la maturité vers le pourrissement est à l'image de la tonalité tragique du film [Filiations]. Des images de baies complètement noires à la suite d'une image de combat tribal suffisent à suggérer une ellipse : les combats se poursuivent et les fruits continuent de pourrir, ce qui permet d'introduire la scène où Joe, déjà désespéré, érige un monument au café [séq. 5]. Il utilise à la fois les baies et les branches des arbres, dont certaines sont en fleur, comme pour symboliser un cycle vital. Les fruits noirs y prennent la place qui aurait été celle d'un corps dans un véritable monument funéraire, et en même temps que les baies sont assimilées à des corps en décrépitude, elles prennent l'importance symbolique d'un être humain, du moins pour Joe qui accorde beaucoup d'importance à ces questions matérielles [Séquence]. Ces petites sphères donnent une image très concrète de la richesse qui circule – chaque seau est pesé pour déterminer la rémunération due à l'ouvrier qui en a cueilli le contenu. En même temps, leur grand nombre et leur indifférenciation les rendent aussi dérisoires individuellement que le sont les Ganigas à l'échelle de l'économie mondiale.



1



2



3



4



5



6

Séquence

Un blasphème [00:29:02 – 00:36:57]

La séquence que nous allons analyser se situe dans la première moitié du film et représente un point de bascule dans le récit. Elle révèle tout ce que la position des cinéastes a de délicat et la façon dont l'image et le montage permettent d'en condenser les enjeux et de rendre justice à la complexité du réel.

● Une position délicate

Dans une lumière caractéristique de l'aube, Joe s'affaire avec quelques Ganigas [1] : à partir de branches de caféier et des baies de café noircies, il érige une sorte d'arche. Les cinéastes nous plongent face à cette situation sans que nous en ayons eu l'explication préalable. Nous voyons que Joe en est l'auteur, mais nous ne comprenons pas encore tout à fait quel est le modèle sur lequel le monument est calqué. Ainsi, ils exposent leur position de tiers et la partagent avec nous : si nous avons la possibilité d'assister à la scène par l'intermédiaire de la caméra, nous y restons aussi extérieurs, et sommes donc situés quelque part entre Joe et les Ganigas, qui vont quant à eux découvrir le monument déjà terminé.

La construction est montrée en plan large [2], puis un fondu au noir évoque une ellipse temporelle, et la scène se poursuit à l'arrivée du premier Ganiga sur place [3]. Lorsqu'il s'adresse à la caméra [4], la position délicate des cinéastes se révèle : ils étaient présents lors de l'érection du monument (ce qui signifie que Joe les en avait prévenus), mais laissent

l'homme à sa surprise, ne lui disent pas qui l'a construit. Alarmé par le monument qu'il pense bâti par l'ennemi, il appelle les autres membres de la tribu. Des personnes donnent leur point de vue en s'adressant à la caméra [5] ou à d'autres Ganigas, mais les cinéastes gardent le silence. Cette forme de complicité avec l'acte de Joe est révélatrice d'une partie invisible du travail des documentaristes, qui consiste à trouver une place tenable dans la communauté filmée, qui permette que leur présence soit acceptée de tous et qu'ils puissent donc continuer à filmer [Genèse]. Le cas de cette scène est typique du genre de dilemmes que cela représente : ne pas la filmer signifierait manquer un moment clé dans les relations qu'ils étudient, et donc dans la dramaturgie qu'ils cherchent à construire, mais la filmer les rend fatalement complices de l'un des protagonistes, ce qui pourra leur être reproché par les autres.

● Discours et contre-discours

Réunis, les Ganigas s'inquiètent, pensant que le monument exprime une menace de mort. Un cercle se crée [6]. Quelqu'un demande où est Joe, et soudain, celui-ci apparaît. Les cinéastes ont conservé au montage le long silence précédant son intervention, qui souligne sa tentative d'imposer une forme de solennité. Joe compare les deux plantations à de « grands hommes » (*bigmen*). Par de telles phrases, tout au long du film, les cinéastes divulguent la vision du monde des personnages, toujours relativisée par la coexistence de différents points de vue : on peut comprendre que Joe dise cela, mais aussi, ayant entendu le point de vue des Ganigas, voir ce qu'il y a d'absurde à comparer des



7



10



8



11



9



12

plantations à des êtres humains. Différentes personnes se succèdent dans l'arène politique qui se constitue spontanément ici : un ancien parle d'insulte et de blasphème, et pointe le fait que les rentrées d'argent se font toujours attendre [9]. Popina donne sa lecture de la situation, fournit l'exégèse du geste de son associé [10] : « Joe a fait ceci pour nous montrer combien il souffre. » Il s'adresse aussi à lui : « Ils sont si ingrats ! », ce qui l'exclut du groupe et met en évidence sa position intenable. Les différentes interventions sont filmées de la même façon ; rien ne nous indique si l'une est plus pertinente qu'une autre. Nous devons nous faire notre propre avis.

● Façons d'être

Le montage accole à l'allocution de Popina le visage fermé de Joe, qui pointe le déséquilibre de la relation. Le récit se déploie aussi par l'acte de relever et d'agencer les expressions du visage et les attitudes corporelles. En étant attentifs à celles de Joe, on note que son état évolue au cours de la scène. Lorsqu'il met en place son stratagème, il est souriant et semble optimiste quant à la possibilité de faire comprendre son point de vue aux Ganigas. Lorsqu'il vient leur révéler que c'est lui qui a construit le monument et leur expliquer pourquoi, il reste d'abord sur cette veine assurée, presque triomphale [8]. Ses mains agrippées au col de sa veste révèlent toutefois une tension, un besoin de surjouer l'autorité, de se donner une contenance. Il n'avait probablement pas anticipé les réactions violentes que son stratagème allait susciter : à la fois l'idée de blasphème, et celle, exprimée implicitement, que Joe manque de respect aux

Ganigas et les infantilise. Après l'intervention de Popina, Joe reprend la parole avec beaucoup moins de sang-froid [11]. Quelque chose dans les propos des Ganigas a touché juste, semble-t-il, et l'on sent par ailleurs sa frustration face au fait que tout ne se déroule pas comme il l'avait imaginé.

● Dans l'impasse

À la fin de son allocution, Joe quitte la scène tout en demandant à son interlocuteur de rentrer chez lui. La façon dont il balance la main et sort du cercle incite des membres de l'audience à se lever illico pour lui ouvrir un passage. Ce détail révèle la position de Joe, que beaucoup de Ganigas jugent supérieur à eux. Son stratagème aura ainsi été une tentative de maintenir cette position de pouvoir, de reprendre le contrôle sur une situation qui lui échappe. Initialement, c'est lui qui tire les ficelles, on le voit construire le monument à l'insu des Ganigas. Plus tard, la caméra relève sa présence en arrière-plan [7] : il a observé la scène de loin, sans en avoir l'air, avant d'intervenir pour livrer son explication. Mais sa tentative d'utiliser les propres traditions des Ganigas pour les rallier à sa cause (celle de la viabilité économique) n'aboutit pas et Joe termine en position de faiblesse, puisque seul Popina le défend. Son départ de la scène est un aveu d'échec. Comme souvent dans le film, la caméra reste sur place alors que Joe s'éloigne [12], comme si les cinéastes eux-mêmes s'étaient ralliés à la cause des Ganigas, avaient changé de camp depuis le début de la scène qui les rendait complices de Joe.

Parallèles

D'autres regards sur les Papous

Les anthropologues Robert Gardner et Stéphane Breton ont réalisé des films auprès de tribus papoues qui témoignent de réalités et de pratiques du cinéma documentaire différentes de celles de Robin Anderson et Bob Connolly.

● Robert Gardner

Formé à Harvard, Robert Gardner y fonde en 1957 un laboratoire de recherche dédié à la réalisation de films anthropologiques. Il filme des peuples indigènes du Canada et tourne aussi en Éthiopie avant de se rendre en Nouvelle-Guinée occidentale (une province de l'Indonésie), plus précisément dans la vallée du Baliem, où il rencontre les Danis, qui sont, comme les Ganigas, une population vivant dans les hautes terres. En résulte *Dead Birds* (1964), un film qui tente de rendre compte de la structure de la pensée des Danis et de leur rapport à la mort à travers les activités de trois membres d'une famille: Weyak, le père, Laka, la mère, et Pua, l'enfant. Une voix *off* court tout le long du film, pour apporter un éclairage sur les scènes vues et parfois imaginer les pensées des protagonistes. Comme dans *Black Harvest*, on voit ici des scènes de guerre tribale et des rites funéraires, mais la caméra ne se situe pas au cœur de l'action. Les préoccupations formelles sont plus saillantes et imposent davantage d'intervention sur le réel, une esthétique plus distanciée. La substitution de la voix du narrateur à celle des protagonistes induit une autre forme de distance avec eux. Leurs pensées ne sont pas exprimées directement, mais passent par le filtre de l'observateur occidental, qui les trahit forcément en partie. Le film reste encore tributaire de l'aspect surplombant de la tradition ethnographique [Genre], à la fois envers les personnes filmées et envers le spectateur, qui ne dispose



Dead Birds (1964) © Documentary Educational Resources



Eux et moi (2001) © Les Films d'ici

d'aucun espace pour exercer une distance critique par rapport à ce qu'il voit: une interprétation lui en est donnée d'emblée. Les protagonistes sont représentés comme des figures mythiques, et si l'on entre en lien avec eux, c'est grâce à la sensibilité visuelle de Gardner, qui donne aux corps et aux éléments une présence vibrante. Par la suite, il tourne en Éthiopie, au Niger, au Bangladesh ou encore en Colombie. Avec son chef-d'œuvre *Forest of Bliss* (1986), il s'éloigne définitivement de tout didactisme: l'aspect spirituel des rites funéraires de Bénarès y est abordé sous un angle purement sensoriel.

● Stéphane Breton

Réalisé en 2001, *Eux et moi* raconte un séjour de Stéphane Breton auprès du peuple wodani, autre population des hautes terres de Nouvelle-Guinée occidentale. Comme Robin Anderson et Bob Connolly, Stéphane Breton tourne sans équipe, sur le temps long (pendant plusieurs années, il passe plusieurs mois par an sur place), et c'est lui qui tient la caméra. Mais contrairement à eux, il est un personnage central du film, bien qu'on ne le voie pas, par ses échanges constants avec les personnes qu'il filme et dont il a appris la langue. À certains égards, *Eux et moi* apparaît comme le hors-champ de *Black Harvest*: le cinéaste dévoile ce qui n'est généralement pas inclus dans les films documentaires, et encore moins dans les films ethnographiques: les conditions pratiques de l'accueil de l'anthropologue chez les personnes qu'il étudie, les transactions qui le rendent possible. S'exprimant à la première personne, Stéphane Breton livre un tableau grinçant du travail ethnographique. Il en montre les coulisses, où se joue leur impureté fondamentale: l'argent est omniprésent, même si c'est sous la forme de coquillages, et les relations interpersonnelles sont structurées par l'intérêt. Le cinéaste n'est pas épargné par cette approche: l'impureté de ses sujets le renvoie à la sienne et amène un questionnement de sa légitimité d'observateur. Si les Wodanis exigent bien des choses de Stéphane Breton, c'est parce que l'anthropologue s'invite chez eux pour des motivations qui lui appartiennent. Dénuée de romantisme, son approche permet à un rapport d'égal à égal de s'instaurer dans le film: les objets d'étude sont aussi des sujets qui ont bien des opinions sur celui qui est venu les observer. Il réalisera par la suite un autre film auprès d'eux, *Le Ciel dans un jardin* (2003).

Témoigner des mutations du monde

Dans différents pays, des cinéastes ont filmé des réalités qui font écho à ce que traversent Joe et les Ganigas dans *Black Harvest*. En voici deux exemples.

● Au Canada

Alanis Obomsawin est issue du peuple abénaki d'Amérique du Nord. Elle a grandi dans la réserve d'Odanak, au Québec. Autrice d'une cinquantaine de films, elle a œuvré à la mise en lumière de la réalité historique et contemporaine des populations indigènes du Canada. Dans le moyen métrage *No Address* (1988), elle s'intéresse à des hommes et femmes issus de différents peuples autochtones, ayant quitté les réserves où ils ont grandi pour rejoindre Montréal, mais n'arrivant pas à s'intégrer à la marche économique de la grande ville. Sans domicile fixe, ils se retrouvent aspirés dans des cercles vicieux bien connus, l'absence de logement entretenant l'absence de travail, le manque d'argent suscitant les excès d'alcool ou de drogue, et réciproquement. En se focalisant sur ces minorités, Alanis Obomsawin relève pourtant les spécificités de leur situation, par l'observation et par des entretiens. La difficulté à se loger prend ici un caractère

métaphorique: elle traduit le sentiment de n'être chez soi nulle part. Certains décrivent l'impression de vivre entre deux mondes, entre le regret de l'environnement naturel et l'excitation que suscite la jungle urbaine. Ils aspirent à autre chose que ce que leur offre la vie dans la réserve, auprès de leur famille, mais dans la grande ville, ils se heurtent à la barrière de la langue (personne n'y parle leur langue maternelle) et à des codes qui leur sont étrangers. Le film montre les activités de structures visant à répondre aux besoins spécifiques de ces populations, et surtout à leur permettre de sortir de leur isolement.

Bien que tourné à la même époque que *Black Harvest*, *No Address* décrit un autre moment post-colonial: au Canada, les contacts entre les peuples autochtones et ceux qui s'approprièrent leur terre sont vieux de plusieurs siècles. Pourtant, les cultures des uns et des autres restent différentes et, comme en Nouvelle-Guinée, les règles qui régissent l'économie du pays ne sont pas adaptées à toutes les cultures qu'il abrite.



No Address (1988) © ONFC/NFBC

● Au Lesotho

Teboho Edkins est né aux États-Unis en 1980. Il a grandi au Lesotho, en Allemagne puis en Afrique du Sud. Tourné au Lesotho, royaume enclavé dans le territoire de l'Afrique du Sud, *Le Temps du cannibalisme* (2020) est son deuxième long métrage. Le film commence par rapprocher deux lieux opposés: une mégapole asiatique où un homme fait des achats en gros, et un paysage sauvage où des habitants, vêtus de costumes traditionnels, assistent à une course de chevaux. Le lien entre ces deux territoires se révèle bientôt: dans les montagnes, voici une épicerie, tenue par un homme chinois. Comme *Black Harvest*, le film est dépourvu de tout commentaire explicatif. Il laisse la compréhension de la situation émerger à travers l'observation de situations dans différents milieux, avec ici une part plus importante de mise en scène. Il dépeint la rencontre de deux cultures au moment où des entrepreneurs chinois commencent à s'installer dans la région. Cette réalité contemporaine représente une forme de prolongement de la colonisation du pays: s'il a pris son indépendance, le libéralisme économique dote certaines populations d'un pouvoir sur d'autres, bien qu'elles ne les gouvernent pas sur le plan institutionnel. Alors que les Lésouthiens sont traditionnellement bergers, élevant vaches, moutons et chevaux, des Chinois s'intègrent au commerce d'animaux. La confrontation de personnes très intégrées au système capitaliste et d'autres vivant dans la pauvreté favorise le développement de la criminalité, sous la forme de vols de bétail.

Le Temps du cannibalisme (2020)
© Kinelektion



● Un monde sans femmes ?

Dans *Black Harvest*, les femmes apparaissent rarement au premier plan. Les discours des hommes témoignent de leur rôle subalterne dans la société tribale: Joe reprend à son compte cet état de fait lorsqu'il promet aux Ganigas, moyennant leur force de travail, une prospérité qui garantira à chacun «des femmes et des cochons» (la polygamie est pratiquée ici, mais elle a un coût). On aperçoit parfois des femmes dans les cercles de discussion, mais elles n'y prennent pas la parole. S'intéressant avant tout aux affaires de la tribu à travers Joe et Popina, les cinéastes n'oblitérent pas les femmes pour autant et montrent par touches qu'elles mènent une existence parallèle à celle des hommes. C'est d'abord une femme en train de travailler dans un champ qui explique que ce sont les épouses qui continuent de nourrir les maris occupés à la guerre, et note qu'ils «ne pensent qu'à se battre» [séq. 4]. En plus du point de vue de Joe, qui est contre la guerre car elle est mauvaise pour ses affaires, les cinéastes donnent à entendre un autre point de vue pacifiste au sein du clan ganiga, qui permet de nuancer l'image d'un peuple unanimement favorable au maintien des traditions guerrières. Plus tard, ils filment une femme exprimant son soutien à Joe et déplorant les guerres qui mettent les récoltes en danger. Ces quelques éléments permettent de comprendre que, bien que n'étant pas considérées comme des individus à part entière, mais plutôt comme des biens que les hommes se disputent, et bien qu'elles ne soient pas invitées à participer aux discussions publiques, les femmes jouent bien un rôle dans cette société, à la fois en termes d'organisation économique et sur le plan politique.



Document

La fabrique du cinéma direct

Dans le livre inédit en français *Making Black Harvest* (2005), écrit après la mort de Robin Anderson, Bob Connolly relate le tournage du film. Dans cet extrait que nous traduisons, il revient sur le moment clé où Joe a interdit à Popina d'utiliser ses toilettes, qui n'a pas été filmé, et explique comment les cinéastes ont tenté d'en rendre compte.

«Lors d'une pause dans la discussion, Popina alla aux toilettes et je posai la caméra. Robin me consolera plus tard : "Ne pas avoir filmé quelqu'un qui va aux cabinets est pardonnable !" Popina réapparut et, alors qu'il retournait s'asseoir, Joe parla brusquement en temboka. Popina s'arrêta net et son regard se fit foudroyant tandis qu'il s'asseyait lentement. Les autres avaient cessé de parler. Après un silence gêné, Joe nous dit : "Je lui ai dit de sortir la prochaine fois." Il se retourna et expliqua aux directeurs, en pidgin, que si Kaugum louait son propre bureau, cela coûterait 100 kina par semaine. Les toilettes coûtaient de l'argent. Tout coûtait de l'argent, et ils devaient le comprendre. Popina resta immobile pendant que l'on distribuait du café et des biscuits, puis repoussa sa tasse, se leva et quitta la pièce à grands pas. Nous pouvions entendre ses marmonnements furieux à l'extérieur et nous aurions dû sortir le filmer, mais c'était diplomatiquement impossible. La réunion se termina finalement et nous rentrâmes chez nous avec Popina qui marmonnait toujours dans notre dos. Madang nous attendait. Eh bien, dit-il, Joe allait avoir des ennuis, ce n'était pas rien. Popina était le pilier qui soutenait Joe. Robin et moi nous assîmes autour d'une table pour digérer tout cela et intégrer ce développement majeur au film. Nous étions navrés de ne

pas avoir filmé l'événement déclencheur, mais de l'eau coulerait sous les ponts. Popina se mettrait à raconter l'incident le lendemain, alors nous le filmerions tôt, avant que tout le monde se lève.

Le lendemain matin, après avoir vérifié où se trouvait Joe, j'empruntai le sentier qui mène à l'aire de séchage du café. Popina était accroupi sur notre véranda. Ni Robin ni moi n'aimions demander à nos protagonistes de nous relater l'air de rien un événement manqué, mais nous n'avions pas le choix. Je me concentrai sur Popina et lui demandai en pidgin de me raconter ce qui s'était passé.

"Hier, chez Joe, j'ai utilisé ses toilettes et après avoir uriné, il m'a dit : 'Hé, mon vieux, qui t'a dit que tu pouvais utiliser mes toilettes ?' Je n'avais pas déféqué, j'avais juste pissé !" Bantam Popina, les dents découvertes, leva les mains pour accentuer son propos. "Je suis sorti et j'ai enlevé ma chemise. 'Comment as-tu osé ? Je ne tolérerai pas ça ! Trace ta route, je tracerai la mienne. Séparons-nous.' J'ai arraché ma chemise. 'Suis-je malade ?, lui ai-je dit. Montre-moi où ! Et si ce n'est pas le cas, pourquoi me traiter de la sorte ?'" Tout en parlant, il tripota les boutons de sa chemise puis l'arracha, révélant un torse impeccable et imberbe. Popina était un homme soigneux qui se lavait tous les jours. Mais il s'agissait là d'une performance, de licence poétique, l'orateur papou à l'œuvre, présentant l'histoire de la manière la plus dramatique possible. Et étant donné la puissance de la scène, de son pathos, comment s'en plaindre ? Il semblait logique de parler à Joe, mais alors que nous étions sur le point de nous diriger vers sa maison, Madang et Paul Pinchege arrivèrent. Ils étaient également en route pour tenter de jouer les médiateurs entre Joe et Popina. Nous ne pouvions pas entrer avec eux. "Allez-y, nous vous suivrons un peu plus tard," dis-je à Madang, et nous laissâmes s'écouler dix minutes. En approchant de la véranda de Joe, nous vîmes Madang et

Pinchege rôder sur la pelouse, attendant que Joe en finisse avec une délégation de Ganigas déterminés. “Bon Dieu, ils sont venus demander une contribution, chuchota Robin. Nous ferions mieux d’y aller. On donne une mauvaise impression en traînant avec Madang comme ça.” De retour à la maison, pour nous calmer, nous prîmes une tasse de thé, que Kangna faisait toujours redoutablement fort, et lorsque la tension fut retombée, je me mis à rire. “Que doit-il penser ?, dit Robin. Il nous met probablement dans le même panier que les Ganigas maintenant, comme si nous étions un autre de ses problèmes! Nous arrivons infailliblement dès qu’il y a un problème, ça n’aide pas.” “Nous sommes comme une paire de vautours planant au-dessus d’eux,” écrivis-je dans une lettre. Madang arriva, rapportant qu’il n’avait pas réussi à parler à Joe, qui était parti en ville. Il fut suivi par Popina, qui demandait à ce qu’on l’emmène à la banque pour parler des prêts. C’était évidemment une séquence essentielle, mais comment la filmer sans nous compromettre? Même Madang refusa catégoriquement la demande de Popina de traduire pour lui à la banque, craignant la réaction de Joe s’il l’apprenait. Mais nous n’avions pas le choix, et sommes donc partis. À Mount Hagen, Popina m’ordonna de m’arrêter devant la Banque de Papouasie-Nouvelle-Guinée. Nous ne pouvions pas y débarquer directement avec la caméra, alors je courus à l’intérieur et dans les escaliers jusqu’au service des prêts, et au comptoir, je demandai à un Papou vêtu d’une chemise et d’une cravate si nous pouvions tourner un moment avec un homme du village qui voulait voir quelqu’un à propos d’un prêt. “Son pidgin n’est pas très bon, ajoutai-je. Vous parlez le temboka?” “Oui, bien sûr,” répondit l’employé. En bas, Popina et Robin entrèrent et nous montâmes tous les trois au comptoir que je venais de quitter. L’employé leva un sourcil vers moi et, à mon hochement de tête, salua Popina en temboka. Popina se pencha vers lui et lui dit à l’oreille: “Je suis en partenariat avec un *kundulya* mais je veux y mettre fin.” “Ah bon? D’accord, entrez, parlons-en.” L’employé se dirigea vers un bureau vide, le visage indécis. “J’ai utilisé ses toilettes,” dit Popina sans préambule, et il a dit: ‘Je ne veux pas que tu salisses cet endroit.’ Est-ce que j’ai l’air malade? Je suis le dirigeant de notre plantation, un propriétaire terrien. Les partenaires commerciaux devraient manger ensemble, dormir ensemble. Il me traite avec mépris et je ne le tolérerai pas. C’est notre plantation, mais il touche 60 % et nous 40. Je n’étais pas au courant avant et je n’aurais jamais dû accepter. Maintenant, tout le monde me critique. Nous avons emprunté 300 000 kina et cela devrait être remboursé maintenant, nous devrions gagner de l’argent. Je devrais avoir une belle maison où dormir, une voiture pour me déplacer.” “Qui est ce *kundulya*?” dit l’employé en se tapotant les dents avec un stylo, l’air perplexe. “Joe. Joe Leahy.” “Ah, Joe Leahy. Eh bien, nous

avons besoin de l’entendre. Pouvez-vous revenir avec lui? Ou bien vous pouvez lui dire que vous voulez rompre avec lui, et quand nous l’aurons entendu, nous pourrions décider quoi faire.” Popina acquiesça d’un air peiné. [...] De retour à Kilima, nous invitâmes Madang et Popina à dîner. “Bob, dit Madang à un moment donné, t’ai-je dit que Popina avait demandé à Tumul de l’aider dans sa campagne contre Joe?” C’était une autre scène à ne pas manquer, alors après le dîner, nous allâmes jusqu’à la hutte de Popina et le filmâmes, communiant avec le vieux Tumul à la lueur de quelques bougies, implorant son fantôme de l’aider dans son combat contre Joe. “Tu as brûlé ta maison pour donner ton terrain à Joe, tu t’es disputé avec Dubai, murmura Popina. Malgré ton dur labeur, tu es mort pauvre, sans autre possession qu’un vieux camion en panne – ta récompense pour avoir cédé la terre de nos pères et de leurs pères. Maintenant, Joe me traite de la même manière et je risque de mourir sans rien recevoir en retour. Je suis triste quand je vois ta tombe. J’ai fait confiance à Joe, à chaque mot qu’il prononçait, mais c’est un mépris. Et je suis désolé pour les autres qui mourront sans rien voir... Jents, Ogl, Kerua, Mogl, Dubai. Tout cela me désole vraiment, au plus profond de mon cœur. Reste avec moi, aide-moi à récupérer ma terre!” »

Bob Connolly, *Making “Black Harvest”: Warfare, Film-Making and Living Dangerously in the Highlands of Papua New Guinea*, ABC Books, 2005.

Cet extrait rend compte de certains enjeux fondamentaux dans la réalisation de films de cinéma direct. Quand filmer et quand s’en abstenir? Comment raconter ce qui n’a pas été filmé lorsque l’on veut tout de même l’intégrer au récit? Comment ménager les uns et les autres et se maintenir dans une position de relative neutralité? L’extrait montre aussi comment les cinéastes adaptent le projet de film et donc la suite du tournage en fonction des imprévus qui surviennent. Il met en évidence le rôle de Madang, qui prévient les cinéastes lorsqu’un événement en cours lui semble susceptible de les intéresser (ici les prières de Popina au défunt Tumul). Enfin, il témoigne des questionnements éthiques qui travaillent les cinéastes: à plusieurs reprises dans le livre, Bob Connolly s’étonne de son comportement à l’époque; il estime que mettre le film au premier plan l’a parfois rendu insensible à la réalité dans laquelle il était immergé.



Filiations

Entre drame et tragédie

On s'y déchire, on y souffre, on y meurt : *Black Harvest* est riche en drames, mais par plusieurs aspects, il tient avant tout du registre tragique. Ses héros apparaissent comme les jouets impuissants du destin et, à travers leur lutte désespérée, le film aborde des aspects fondamentaux de l'existence humaine.

● Profondeur et sacré

Joe et Popina, personnages principaux du film, sont des hommes ordinaires, aussi vulnérables et faillibles que tout un chacun. Les larmes récurrentes de Joe sont symptomatiques de l'aspect dramatique du film : il rend compte des espoirs, des craintes et des peines d'hommes dans lesquels on peut aisément se reconnaître, car ils sont en proie à des émotions universelles. Ce sont aussi des corps qui peuvent souffrir, en particulier celui de Popina, qui sera blessé par une flèche.

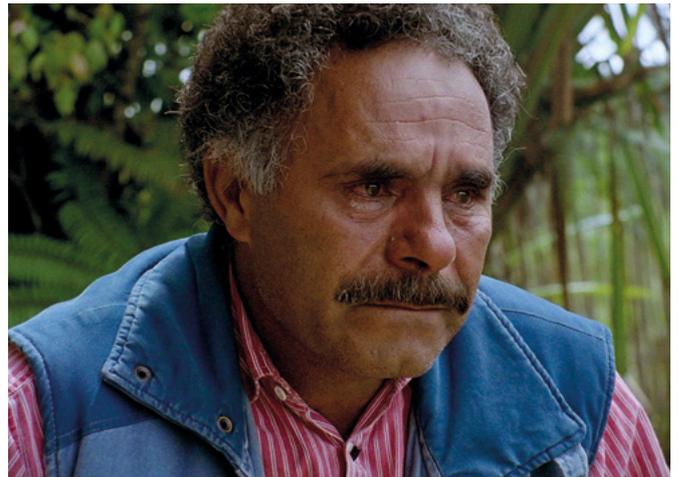
Mais Joe et Popina ne sont pas seulement ordinaires : ils figurent parmi les membres les plus éminents de leur communauté. Les funérailles initiales permettent aussi de positionner Joe comme un *bigman*, puisqu'il est désigné successeur de Maui, celui que l'on pleure. Ensuite, ce sont Joe et Popina qui sont convoqués à la banque, où se joue le sort de toute la tribu ganiga. En plus de ce rôle concret de représentants de leur communauté, les deux personnages en viennent à incarner au fil du film quelque chose de plus vaste encore : au-delà de la situation précise de ce village et même de la Nouvelle-Guinée dans son ensemble, Popina renvoie à un mode de vie ancestral et autosuffisant, tandis que Joe représente l'économie globalisée capitaliste. Au début du récit, ces deux forces s'unissent pour tenter de s'enrichir mutuellement, mais à travers la guerre tribale, ce qui les différencie prend le dessus [Récit]. Ce qui est tragique est que leur volonté individuelle ne suffit pas à transcender les différences entre les deux mondes qu'ils représentent. La notion de sacré, récurrente dans le genre tragique, est présente dans le film à travers les nombreuses scènes de funérailles, et de façon plus claire dans la scène du monument au café, un blasphème, figure récurrente de la tragédie grecque où les héros bravent la colère des dieux.

● Le poids du destin

Lorsqu'un carton indique que *Black Harvest* commence au moment où la plantation doit devenir rentable, le titre (dont la traduction littérale est « récolte noire ») nous indique déjà que cela ne sera pas le cas : même sans savoir que des baies de café noires sont pourries et donc invendables, la couleur elle-même est symboliquement chargée et fait office de funeste présage. Il en va de même pour les funérailles d'ouverture évoquées plus haut : malgré l'aspect dramatique de la scène, la voix *off* explique qu'elle représente l'apogée du destin de Joe ! Peu après, l'annonce de l'effondrement du cours du café anéantit les espoirs de réussite économique dans un futur proche. Ce qui aurait pu être un enjeu dramatique – les Ganigas vont-ils accéder à la prospérité ? – est balayé d'emblée par un événement qui intervient avec l'arbitraire du divin – les personnages ne pouvaient rien faire pour se prémunir contre cette fluctuation de l'offre et de la demande mondiale et n'ont aucun moyen de la contrer. Ils ne peuvent qu'endurer les contraintes qu'elle impose. Avec la survenue de la guerre tribale, il semble qu'une autre force encore ait décidé d'entraver le destin de Joe et Popina et s'ils continuent de lutter, ils semblent de plus en plus impuissants.

Le personnage de Joe comporte ceci de particulièrement tragique qu'il porte le conflit entre les deux mondes au cœur de son identité. Il semble au départ bénéficier de sa

double appartenance : elle lui a permis d'obtenir facilement des terres auprès des Ganigas, dont il parle la langue, et de les exploiter grâce aux connaissances acquises auprès des Blancs. Mais au fil du film, cette nature duelle se retourne contre lui : l'échec de la plantation signifie en quelque sorte l'impossibilité de vivre à cheval entre deux mondes. Son identité papoue lui colle à la peau, l'empêche de tout quitter sans regarder derrière lui. En bon personnage tragique, Joe semble condamné à être malheureux parce qu'il est né métis. Pourtant, comme il le dit lui-même de façon poignante, il n'a pas choisi de naître. En affirmant cela, il semble suggérer qu'il aurait préféré ne pas vivre, ce qui fait écho au geste de Popina : on dit qu'il s'est jeté sous les flèches de l'ennemi dans un mouvement suicidaire. On peut juger le sort des deux héros plus cruel que la mort : ils sont condamnés à agoniser symboliquement dans une situation inextricable, pris en étau entre deux états du monde.



FILMOGRAPHIE

Édition du film

Black Harvest, DVD, Survivance.

« La Trilogie papoue », DVD, Documentaire sur grand écran.

Pour aller plus loin

Dead Birds (1964) de Robert Gardner, DVD, Documentary Educational Resources.

No Address (1988) d'Alanis Obomsawin, en accès libre en anglais non sous-titré :
↳ https://www.nfb.ca/film/no_address

Eux et moi (2001) et *Le Ciel dans un jardin* (2003) de Stéphane Breton, DVD, Arte Vidéo.

140 km à l'ouest du paradis (2020) de Céline Rouzet, DVD, New Story.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages des cinéastes (en anglais)

- Robin Anderson et Bob Connolly, *First Contact: New Guinea's Highlanders Encounter the Outside World*, Viking, 1987.
 - Bob Connolly, *The Fight for the Franklin: The Story of Australia's Wild River*, Cassell Australia, 1981.
 - Bob Connolly, *Making "Black Harvest": Warfare, Film-Making and Living Dangerously in the Highlands of Papua New Guinea*, ABC Books, 2005.
- ### Articles et entretiens sur la trilogie papoue
- « Les Grands du documentaire », *Le Monde*, 22 mars 1992.
 - « De *Premier Contact* à *Récolte sanglante*, l'épopée cinématographique de Bob Connolly et Robin Anderson », *Le Monde*, 10 janvier 1993.
 - Jacques Mandelbaum, « Du capitalisme chez les Papous », *Le Monde*, 24 mars 2012.
 - François Niney, « Récolte sanglante », *Cahiers du cinéma* n° 473, novembre 1993.

SITES INTERNET

Critique de la « Trilogie papoue » par Olivia Cooper-Hadjian à l'occasion de son édition DVD dans la revue en ligne *Critikat* :

↳ <https://www.critikat.com/dvd-livres/dvd/la-trilogie-papoue>

Critique de *Black Harvest* par Raphaëlle Pireyre à l'occasion de son édition DVD dans la revue en ligne *Critikat* :

↳ <https://www.critikat.com/dvd-livres/dvd/black-harvest>

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée :

↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma :

↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos

Après avoir tourné deux films dans la région de Mount Hagen, dans les hautes terres de Papouasie-Nouvelle-Guinée, Robin Anderson et Bob Connolly y passent un an de plus pour réaliser un troisième documentaire auprès de Joe Leahy, fils naturel d'un chercheur d'or blanc et d'une femme papoue, et des Ganigas, la tribu à laquelle il a acheté les terres qui l'ont rendu riche – il y a établi une plantation de café. Leur retour correspond au moment où une nouvelle plantation, dont la propriété est partagée entre Joe et les Ganigas, doit finalement générer des profits. C'était sans compter sur deux événements imprévus : l'effondrement du cours du café et l'éclatement d'une guerre tribale. La plantation qui devait marquer la conciliation de l'économie capitaliste et d'un mode de vie traditionnel s'avère prise en tenaille entre des mouvements qui dépassent les volontés individuelles. Par leur immersion dans une réalité complexe, Robin Anderson et Bob Connolly parviennent à saisir sur le vif l'histoire tragique d'un peuple violemment projeté dans une nouvelle ère.

Directeur de la publication : Dominique Boutonnat | Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 291 bd Raspail, 75675 Paris Cedex 14 – T 01 44 34 34 40 | Directeur de collection : Thierry Lounas | Rédacteurs en chef : Camille Pollas et Maxime Werner | Rédactrice du dossier : Olivia Cooper-Hadjian | Léonographe : Mathilde Trichet | Révision : Capricci Éditions | Conception graphique : formulaprojects.net | Conception et réalisation : Capricci Éditions – 70 rue de Coulmiers, 44000 Nantes – www.capricci.fr



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA